



CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIVATES
CURSO DE JORNALISMO

**AS DIFERENTES VISÕES DA GUERRA AO TERROR:
DAS CAPAS DO *THE NEW YORK TIMES* ÀS RUAS
DO ORIENTE MÉDIO**

Suzane Luíse Pereira

Lajeado, junho de 2017

Suzane Luíse Pereira

**AS DIFERENTES VISÕES DA GUERRA AO TERROR:
DAS CAPAS DO *THE NEW YORK TIMES* ÀS RUAS
DO ORIENTE MÉDIO**

Artigo apresentado na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, Jornalismo, do Centro Universitário UNIVATES, como parte da exigência para a obtenção do título de bacharela em Jornalismo.

Orientador(a): Paula Quintana de Oliveira Biazus

Lajeado, junho de 2017

AS DIFERENTES VISÕES DA GUERRA AO TERROR: DAS CAPAS DO *THE NEW YORK TIMES* ÀS RUAS DO ORIENTE MÉDIO

Suzane Luíse Pereira¹

Paula Quintana de Oliveira Biazus²

Resumo: A Guerra ao Terror é o conflito mais longo da história, com mais de quinze anos já completos. Uma guerra que está longe de acabar e que se enraíza pelo mundo afora além do Oriente Médio. Existem diferentes formas de enxergar a guerra, além daquilo que chega pela mídia, através do trabalho de fotojornalistas. Por meio de fotografias produzidas por um morador do Oriente Médio, de um artista que viajou para a região e de uma seleção das capas do *The New York Times*, esse estudo busca desmistificar e ir além dessa Guerra, aproximando-a das pessoas e analisando as semelhanças e diferenças que pontos de vista distintos podem apresentar. Além disso, procuramos relacionar o sentimento e a informação expostos em cada fotografia com a formação da realidade.

Palavras-chave: Guerra. Guerra ao Terror. Fotografia. Fotojornalismo. Oriente Médio. Sentimento. Realidade.

1 INTRODUÇÃO

“Eu não sabia quanto o mundo havia mudado ou quanto a minha jornada me transformaria, mas, agora, eu entendo que esta matéria não tem fim. De alguma forma, diante dos nossos olhos, guerras são declaradas, haviam sido declaradas em países ao redor do mundo, e estrangeiros, assim como cidadãos, eram assassinados por decreto presidencial. A Guerra ao Terror havia se transformado em uma profecia que se autorrealiza. Como é possível que uma guerra assim acabe? O que irá acontecer conosco quando finalmente pudermos ver o que está escondido diante de nós?”

Jeremy Scahill

O jornalismo de guerra baseia-se em cobrir histórias em primeira mão de uma zona de conflito, utilizando todas as ferramentas disponíveis, boletins radiofônicos e televisivos, reportagens escritas e fotografias. Essas últimas conquistaram espaço e

¹ Acadêmica do curso de Jornalismo do Centro Universitário Univates, Lajeado/RS. suzane.luise@gmail.com

² Orientadora e professora do Centro Universitário Univates, Lajeado/RS. paulabiazus@gmail.com

passaram a ocupar um capítulo de suma importância na cobertura das guerras. O fotojornalismo, inclusive, tem o seu nascimento relacionado à Guerra da Crimeia (1854 a 1855), assim como as revoluções pelas quais passou foram impulsionadas pela cobertura dos conflitos armados.

A imprensa sempre privilegiou o conteúdo relacionado às guerras, mesmo enfrentando a censura militar e governamental em certos momentos, como na Primeira Guerra Mundial. Mais recentemente, isso pode ser percebido nos conflitos do Oriente Médio, em que os governos temem o impacto na opinião pública, como ocorreu na Guerra do Vietnã, e assim preferem organizar o fluxo de jornalistas e conceder acesso apenas ao que convém. Segundo Sousa (2000), após a fotografia, a guerra, qualquer que fosse, nunca mais seria a mesma.

Dois mil novecentos e cinquenta e nove. Esse é o número de mortos do atentado do dia 11 de setembro de 2001 às torres do World Trade Center, em Nova York. Além dessas vítimas, oriundas de mais de setenta países, dezenove terroristas suicidaram-se em prol do sucesso do atentado. Esse número é sete vezes maior do que qualquer outra ação terrorista registrada no passado. Do outro lado, baseado em dados de 2012, uma década de conflitos no Afeganistão, decorrente deste atentado, deixou 11.700 civis mortos, 10 mil insurgentes, 8.800 homens das forças de segurança afegãs, 2.700 militares estrangeiros mortos, dos quais 1.750 eram americanos, 172 agentes humanitários e 18 jornalistas e, isso, nas estimativas mais conservadoras (SOUZA; NASSER; MORAES, 2014).

Zahreddine, Lasmar e Teixeira (2011) explicam que a relevância geopolítica da região do Oriente Médio, unida aos aspectos étnico-religiosos que envolvem muçulmanos, cristãos e judeus, a política da água, a presença das maiores reservas de petróleo do mundo e a intervenção estrangeira, gerou uma região extremamente sensível à política mundial. Atos terroristas ocorrem quase que diariamente, atentados, assassinatos, manifestos. O mundo tem medo. A Guerra ao Terror tornou-se rapidamente uma expressão temida de se mencionar. Primeiramente a disputa era entre os Estados Unidos e o Afeganistão, mas logo as fronteiras tornaram-se mais tênues e o terror invadiu grande parte do Oriente Médio e da Europa e, a cada dia, alastra-se em novos rumos.

Os seguidores mais extremistas do islamismo creem que precisam agir com rapidez para assim se anteciparem ao inimigo e evitarem que sejam destruídos por ele. Os novos terroristas sentem-se inspirados pelo processo de globalização que

encurtou as distâncias tecnológicas. No entanto, com isso, doutrinas políticas, econômicas e culturais de caráter universal passaram a ser vistas como novas ameaças à permanência de formas tradicionais de vida em certas comunidades da região.

Com a expansão desta guerra, que talvez torne-se a Terceira Grande Guerra, há sempre novos jornalistas dedicando-se a este meio. Os correspondentes de guerra buscam cumprir o seu papel na sociedade noticiando uma realidade que está distante da maioria da população mundial. Não apenas narrar fatos, mas também contar histórias vistas sob seus olhos. Segundo dados da *International Federation of Journalists* (IFJ), em 2016, em nível mundial, morreram mais de 120 jornalistas e profissionais da mídia no cumprimento da sua profissão.

Um dos casos que chocou o mundo foi o do adolescente e aspirante a fotojornalista Molhem Barakat, sírio e de apenas dezoito anos incertos. Barakat trabalhava como *freelance* para a venerável agência britânica Reuters, a qual lhe disponibilizou câmeras e lentes compatíveis com a tarefa de fotografar a atroz violência da guerra na Síria. O jovem morreu no epicentro da guerra, fotografando o combate entre rebeldes e as forças do governo pela posse das ruínas do que fora o hospital mais importante de Aleppo. Morreu em 2014, sem seguro de vida, sem colete a prova de balas, sem capacete, sem proteção alguma. Barakat foi um marco não pela sua morte, mas por sua vida. Era jovem demais para a guerra, para trabalhar para uma agência respeitada e admirada internacionalmente, era jovem demais para saber de seus direitos como fotógrafo *freelance* da Reuters, uma empresa que “preza primeiramente pela segurança de seus funcionários e lhes concede seguro de vida”. Era jovem demais para morrer.

A guerra afeta as pessoas, reescreve histórias, muda o mundo. Cada um a enxerga ao seu modo. Uma criança que vive em um ambiente assolado pelo terror das batalhas vê o medo, a fome, a perda de tudo o que tinha e acreditava. Um soldado vê a morte, a justiça, um caminho para a paz. Um estrangeiro que não participa da guerra, mas a assiste pelos noticiários e tabloides conduzidos pela mídia, vê a tristeza, a destruição, o preconceito, a glória. Sempre existirão múltiplas realidades dependendo de cada trajetória, da maneira que cada ser tem de enxergar o mundo. No entanto, qual será a verdadeira realidade da guerra?

Por meio de revisão bibliográfica de autores como André Rouillé, Susan Sontag e Josep M. Català serão analisados três grupos de imagens que retratam a

guerra e o Oriente Médio distintamente. O primeiro grupo é formado por cinco fotografias produzidas por Musallam, graduado na Faculdade de Mídia da Universidade Sultan Qaboos, em Omã, país que integra o Oriente Médio, vizinho do Iêmen e da Arábia Saudita, mas que não enfrenta a guerra atualmente. A segunda série de fotografias é composta por cinco imagens de guerra veiculadas na capa do *The New York Times* e selecionadas por David Shields, autor do livro *War is beautiful*. O terceiro conjunto abrange cinco imagens capturadas pelo fotógrafo e artista plástico, Arthur Omar, durante uma viagem ao Afeganistão em 2002, época em que a Guerra ao Terror era recém-exposta, no entanto ainda assim permitia a vida continuar.

O hemisfério ocidental aparenta ter uma visão bastante distorcida da guerra que aflige o Oriente Médio. Os veículos de comunicação noticiam os fatos sob o ponto de vista de quem os está assistindo, uma visão “americanizada” daqueles que são os espectadores analíticos da tragédia e, assim acabam “esquecendo-se” de quem tenta sobreviver aos seus horrores diariamente. A Guerra ao Terror não é um conflito recente, no entanto continua sendo extremamente atual e onipresente na vida de toda população mundial, mesmo sem a maioria perceber a relevância deste tema. Esse estudo busca desmistificar estes conflitos armados e ir além da guerra, aproximando essa realidade das pessoas, analisando as semelhanças e diferenças que pontos de vista distintos podem apresentar.

A população de países do Oriente Médio como Líbano, Emirados Árabes e Omã, que não estão em conflito atualmente, não presencia a guerra em si, mas a sente no preconceito que lhe é direcionado quando considerado o local onde mora, a língua que fala ou a religião que pratica.

A análise da Guerra ao Terror tem início a partir da obra de autores como Baudrillard (2007), Carranca (2012), Souza, Nasser e Moraes (2014), que explicam o tema com base em reflexões históricas e atuais do Oriente Médio. Esta guerra é filha do terrorismo, este que cresceu nos talibãs e onde foi encontrado e combatido pelos Estados Unidos e seus aliados. No entanto lutar contra filosofias intrínsecas culturalmente há tantos anos foi mais complexo do que se previa, e a guerra alastra-se mundo afora por mais de quinze anos, sem aparentar estar perto do fim.

O terceiro capítulo indaga a respeito do jornalismo de guerra. Uma das áreas mais antigas da profissão e, ainda, muito explorada atualmente. Cobrir a guerra exige extrema dedicação e disposição para correr riscos, afinal este é um dos meios

de maior responsabilidade de morte de jornalistas mundialmente. Jeremy Scahill dedica-se a ela na prática e na literatura, onde investiga a guerra travada no Oriente Médio e os seus efeitos disseminados internacionalmente. André Liohn é outro exemplo citado e com ampla experiência, já tendo se envolvido em coberturas de conflitos em doze países.

O trabalho segue com a fotografia abordando o fotojornalismo de guerra. Os autores Oliveira e Vicentini (2010) e Sousa (2000) explicam que, com a evolução tecnológica, a fotografia conseguiu se incluir com maior profundidade nos territórios de guerra. Citamos a Guerra do Vietnã que marcou e provocou inúmeras mudanças no fotojornalismo, como a perda de um excesso de liberdade antes concedido à mídia.

A continuidade do tema ocorre com base na fotografia e sua trajetória do documento à expressão. Analisando a obra de Rouillé (2009), observa-se as distintas características da fotografia-documento, que firmava-se na representação da realidade e na operacionalização da fotografia, e da fotografia-expressão que retrata o acontecimento e alia-se com a arte.

A sexta parte aborda as reflexões da autora Susan Sontag (2003) referente à fotografia e o sentimento que suscita nas pessoas. Imagens, principalmente as de guerra, podem ter diferentes interpretações de acordo com quem as está avaliando. Um morador do Oriente Médio enxerga um outro oriente que nós não conhecemos.

O sétimo capítulo aborda a estetização de imagens de guerra. Shields pesquisou nas capas do *The New York Times* e descobriu inúmeras situações em que fotografias de guerra foram descontextualizadas e transformadas em algo que não parece um fato real e sim, muitas vezes, uma obra de arte.

O oitavo capítulo estuda um outro lado da guerra diante da obra de Omar, artista plástico que viajou ao Afeganistão e fotografou a vida além da Guerra ao Terror. Há vida durante a guerra, muitas pessoas continuam no lugar onde estão, fazendo o que sempre fizeram. O cenário é que se alterna no decorrer dos dias.

O último capítulo é sobre as considerações finais do presente trabalho. Uma reunião das semelhanças e diferenças entre os três grupos de fotografias analisados e constatações sobre como as ideias de Rouillé (2009) e Català (2011) são capazes de unirem-se apresentando a realidade.

2 GUERRA AO TERROR

Guerra ao Terror é o nome dado ao conflito vigente na sociedade desde o fatídico atentado em 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos. Transcorridos mais de quinze anos, percebe-se que esta guerra ainda está presente em tudo, em todos os continentes e nações. O nome é alusivo ao combate ao terrorismo que possui princípios enraizados na religião, mas que transcende muito além dessa, com os pilares firmados na economia e na política.

A Al-Qaeda (a Base), organização terrorista liderada por Osama bin Laden, foi apontada como principal suspeita de ordenar os ataques às Torres Gêmeas. No dia sete de outubro de 2001, foi declarada a guerra ao Afeganistão, o que seria o início da Guerra ao Terror. Este conflito sustenta-se até a atualidade e já passou, além das terras afegãs, por países como Iraque, Paquistão, Somália e Iêmen, entre outros.

Carranca (2012) cita que é em solo afegão que os Estados Unidos travam a guerra mais longa da história recente da humanidade. O combate mais duradouro do que as duas Guerras Mundiais juntas e que a Guerra do Vietnã.

O “onze de setembro” não foi apenas um atentado, ele transformou o significado do terrorismo internacional, apesar de não ser um fenômeno novo, aumentou significativamente a sua relevância na agenda política mundial. No entanto, esse é um tema polêmico e repleto de divergências. Segundo Souza, Nasser e Moraes (2014), o estudo do terrorismo internacional enfrenta impasses quando refere-se à sua própria descrição. Ainda não há uma definição de terrorismo que seja aceita de forma consensual.

O terrorismo está, há mais de quinze anos, no topo da lista das principais preocupações de segurança da maior potência militar do globo, os Estados Unidos, e, provavelmente, não sairá de lá tão cedo.

A relevância do terrorismo manifesta-se também pela forma como atualmente se percebem algumas das ameaças estatais. Se a ameaça clássica (proveniente de um Estado inimigo com poderosas forças armadas) não se desvaneceu, as percepções de ameaça estatal na agenda de segurança de algumas potências, como os Estados Unidos, referem-se, em grande parte, às relações estabelecidas entre Estados e grupos considerados terroristas. Nestes casos, a interpretação é que a ameaça reside mais no apoio que certos Estados oferecem ao terrorismo que no poder militar desses Estados *per se* (SOUZA; NASSER; MORAES, 2014, p. 9).

Segundo os autores, o interesse em patrocinar grupos terroristas decorre, entre outros fatores, da possibilidade de utilizá-los para a realização de ações violentas “por procuração”. Como esses grupos apresentam uma estrutura descentralizada e não possuem compromisso com as normas do direito internacional, conseguem atuar com um leque maior de táticas ampliando as possibilidades de ação.

Para compreender melhor os impactos do terrorismo, é necessário reconsiderarmos não apenas a sua ameaça direta, mas sim tudo o que ele abrange. O cientista político Charles Tilly (2004; 2005) tinha razão quando publicou artigos analíticos sobre o tema, afirmando que esse tipo de guerra irregular não poderia ser entendido sem se levar em consideração suas relações com os Estados nacionais, os verdadeiros responsáveis pela sua existência (SOUZA; NASSER; MORAES, 2014).

Como já citado anteriormente, os adeptos da linha mais radical do islamismo, acreditam que precisam antecipar-se ao inimigo. Eles justificam as ações de libertação, consideradas por nós de terrorismo, como uma forma de salvar o povo ocidental que permanece escravizado, distante dos princípios de Alá.

[...] existem forças malignas que tentam dominar o povo e, portanto, precisam ser destruídas. Sua missão é libertar os oprimidos, ou até mesmo toda a humanidade, e levá-los para o “caminho divino”. [...] De acordo com a corrente teórica do “novo terrorismo”, os terroristas islâmicos acreditam que o Ocidente está destruindo sua sociedade por meio da introdução de valores ocidentais e de um modo de vida que contradiz os ensinamentos de Alá, corrompendo, assim, seu modo de vida original (LAQUEUR; SIMON apud SOUZA; NASSER; MORAES, 2014, p. 67).

Segundo os autores qualquer religião ou culto poderia ter uma relação direta com ações terroristas. No entanto, atualmente, ainda há uma evidente predominância dos grupos islâmicos, sendo Al-Qaeda é um dos exemplos mais importantes a ser cogitado, tendo, por exemplo, o “novo terrorismo”.

Em essência, os elaboradores do conceito do “novo terrorismo” partem do pressuposto de que houve uma transformação qualitativa, ou mesmo uma transformação revolucionária, na natureza do terrorismo. Tratar-se-ia de diferentes atores, motivações, objetivos, táticas e ações em relação ao “velho terrorismo” do século XX. Os partidários do conceito argumentam que os grupos terroristas estão operando de uma forma sem precedentes na história e representam um tipo inteiramente novo de ameaça, no qual as regras do jogo mudaram substantivamente. Desse modo, segundo tal corrente de pensamento, para se compreender os acontecimentos contemporâneos, notadamente no pós 11 de Setembro, dever-se-ia partir de algo inédito, completamente diferente do terror do século passado (SOUZA; NASSER; MORAES, 2014, p. 63).

Para Souza, Nasser e Moraes, o não reconhecimento das organizações terroristas como atores racionais com objetivos econômicos e políticos dificulta a compreensão dos conflitos internacionais enquanto guerras políticas e, assim, justifica certas ações tidas como ilegítimas pela comunidade mundial, como por exemplo, os assassinatos seletivos, a tortura e as invasões militares.

Para Baudrillard (2007) o terrorismo não inventa ou agrega nada, leva simplesmente as coisas ao extremo. Ele exacerba um estado estipulado das coisas, uma determinada lógica da violência e da incerteza, dúvidas que geram uma insegurança geral. O terrorismo unifica a violência mental, física e institucional. Ele sabe englobar mesmo sendo a desconstrução violenta dessa forma extrema de eficiência e hegemonia, a orgia de poder, de liberdade e racionalidade que as Torres Gêmeas representavam.

3 JORNALISMO DE GUERRA

Correspondentes de guerra nunca param, sempre existirão novas batalhas a serem travadas pelos mesmos motivos, sejam eles religiosos, políticos e/ou econômicos. Um jornalista de guerra é um profissional enviado, normalmente por algum veículo de comunicação ou por uma agência, para fazer a cobertura de acontecimentos bélicos. Há aqueles profissionais que trabalham de forma independente, buscando seguir suas próprias normas e relatando a sua visão da verdade, porém respeitando a linha editorial do veículo que representa e aplicando este filtro ao seu trabalho. Jornalistas que cobrem guerras costumam ir por interesse próprio, pois para trabalhar nessa área deve-se estar preparado para tudo, inclusive para não voltar para casa.

No entanto, essa visão romantizada existe apenas no passado. Com o passar das décadas e com o surgimento de novas guerras o papel do jornalista também mudou. Um jornalista bélico é parte do exército, incorpora o povo afligido pela guerra, representa um veículo de comunicação, traz consigo um pouco do seu país de origem. Além dessa multiplicidade de olhares, precisa agregar confiança, transportar coragem e erradicar preconceitos.

Na atualidade um dos maiores nomes do meio é Jeremy Scahill, jornalista investigativo norte americano e autor dos best-sellers *“Blackwater: The rise of the world's most powerful mercenary army”* e *“Dirty Wars: The world is a battlefield”*. Em seus livros ele relata a Guerra ao Terror relacionando-a às vidas perdidas e afetadas por trás desta, passando pelo Afeganistão, Paquistão, Washington, Iêmen, Somália, Reino Unido e Iraque, entrevistando agentes secretos, mercenários, líderes de organizações terroristas e parentes de vítimas.

Scahill (2014) atuou em diversos conflitos bélicos e explica que um correspondente de guerra escuta o que lhe dizem e vê o que está diante dos seus olhos, no entanto essa pode não ser a realidade. Ainda há quem se recuse a ceder a interesses que possam distorcer a veracidade dos fatos e que, através do seu trabalho, tentam promover a conscientização da opinião pública e apelar à intervenção da comunidade internacional. “A verdade pode estar escondida e ninguém fala sobre ela. A verdade que a população não sabe a verdade que não é registrada em imagens, que não é relatada em coberturas” (SCAHILL, 2014, não paginado).

Toda guerra tem origens políticas e econômicas. Scahill (2014) relata que muitas pessoas são mortas em uma guerra, não pelo o que são ou fazem, mas pelo o que, um dia, podem vir a se tornar. Usando como exemplo a Guerra ao Terror, a mídia internacional divulgou com afinco a ameaça que todo e qualquer muçulmano poderia apresentar à população, não importando, inclusive, se fosse homem ou mulher, criança ou idoso. Todos poderiam ser um perigo em potencial. Baseado nessas afirmações constantes pregadas pelo Governo Norte Americano e intensificadas pelos veículos de comunicação, centenas de pessoas têm sido assassinadas em países que muitas vezes nem estão em guerra.

O jornalista e fotógrafo de guerra André Liohn já participou de coberturas de conflitos em doze países ao longo de sua carreira, entre eles Líbia, Somália, Uganda, Egito e Síria. Mas foi na Líbia, em 2011, durante o cerco a cidade de

Misrata, enquanto acompanhava rebeldes que tentavam derrubar o regime de Muamar Kadafi, que produziu as fotografias que lhe renderam o Robert Capa Gold Medal Award de 2012, o prêmio mundial mais importante para fotografia de guerra.

Um dos fatores mais importantes quando nos referimos à cobertura de guerra é a segurança dos fotógrafos e jornalistas. Para Liohn, que foi ferido com um tiro enquanto cobria um ataque na Líbia e já foi preso na Síria por um grupo de rebeldes, é a segurança que decide onde você irá trabalhar. O profissional que está cobrindo lugares em situação de risco deve saber até que ponto quer assumir os perigos impostos.

Segundo Liohn (2017), vivemos em uma sociedade de extremos. Há uma constante necessidade de provar algo para o mundo, de fazer algo novo, contar uma história que nos transforme em heróis. No entanto a questão que estamos deixando de lado ao buscar cumprir esse papel é o impacto cultural das imagens que produzimos. “Em jornais como The New York Times, as fotos são completamente distantes do problema. São pitorescas, a cor é forte, a composição é elaborada, mas estão fora do problema que está acontecendo ali. Ainda que o fotógrafo esteja próximo” (BOTEGA; LOPES, 2015, texto digital).

Liohn argumenta que o tratamento feito na pós-produção fotográfica atrapalha e desvaloriza a essência do fotojornalismo. No caso da fotografia de guerra, esta está extremamente ligada ao emocional, pois há grande entrega do fotógrafo, justamente devido às situações retratadas, que exigem ampla proximidade física. Ele defende que o mercado fotográfico está sendo higienizado. As imagens são cada vez mais tratadas e transformadas, buscando aquilo que o público está preparado para digerir.

4 FOTOJORNALISMO E A GUERRA

Com um passado mais recente, o fotojornalismo é a unificação da prática do jornalismo com a arte da fotografia. No entanto, o aprimoramento do registro fotográfico da guerra apenas se tornou viável após um drástico aprimoramento do equipamento profissional. Sontag (2003) explica que as câmeras tornaram-se mais leves e os filmes podiam bater mais fotos antes de ser necessário recarregar a máquina fotográfica.

Ao tratar sobre jornalismo de guerra, é fato que fotografias de conflitos sempre geram polêmica ao serem publicadas. A maioria das pessoas nega-se a enxergar a cruel realidade que as cerca, pois mesmo estando acostumadas com o horror retratado nos jornais e revistas, em sites e nos noticiários televisivos, ainda não estão habituadas a ver o terror gerado por uma guerra, de uma forma tão explícita.

Segundo Sousa (2000), dessa forma as guerras não puderam deixar de merecer a atenção dos fotojornalistas e dos seus editores.

Por um lado, a herança cultural consagrava-se a atenção artística, pois a guerra sempre foi um tema sedutor e de sucesso junto das pessoas; por outro lado, na segunda metade do século passado, ocorreram numerosos conflitos em que se viram envolvidas as potências mais industrializadas. Há ainda a acrescentar que se ia formando um público para a reportagem ilustrada. [...] Porém, mais importante do que a simples constatação de um fato é refletir sobre as consequências da introdução das fotos traumáticas dos acontecimentos violentos nas tranquilas casas burguesas. Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. [...] o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel. (SOUSA, 2000, p. 33-40).

A Guerra do Vietnã foi um marco para o fotojornalismo, pois além de ser o último conflito aberto ao público, comparado às coberturas atuais e a tamanha liberdade que tiveram os jornalistas que a cobriram, essa densa quantidade de informações produzida pelos profissionais de comunicação, fez toda a diferença no rumo que a guerra tomou e, principalmente, antecipando o seu fim.

A guerra despertou uma enorme necessidade de imagens que simbolizassem, mostrassem e interpretassem o confronto, permitindo aos fotógrafos mostrar o que queriam. Entre eles, podem-se destacar Don McCullin, Ed Adams e Gilles Caron. Após o Vietnã, 'os conflitos foram, regra geral, fotograficamente representados em termos de violência sensacional' (OLIVEIRA; VICENTINI, 2010, p. 32).

De acordo com Rouillé, a Guerra do Vietnã foi, de fato, a primeira e a última a ter sido ampla e livremente fotografada e televisada, às vezes até em excesso. A ajuda material direta que o Exército americano fornecera a inúmeros repórteres, os colocou em uma situação na qual foram tratados, demasiadamente similares, aos militares. Muitas vezes vestidos com os mesmos trajes de combate, os fotógrafos andavam lado a lado nos ataques (ROUILLÉ, 2009, p.140).

O preço pago, porém, foi o absoluto controle atual sobre o repórter e fotógrafos, o que não se restringe apenas ao tema 'guerra,' mas à quase totalidade de relações entre mídia e governos. O fotojornalismo não parou a guerra do Vietnã, mas certamente, contribuiu para criar um clima de oposição, propiciar uma reflexão sobre a estupidez dos combates. (OLIVEIRA; VICENTINI, 2010, p. 32).

A Guerra do Vietnã, segundo Sontag (2003), foi o primeiro conflito a levar a população à morte e à destruição de uma forma íntima. Esse modelo permanece até hoje e propiciou uma mudança na maneira como o espectador vê a guerra, possibilitando vivenciá-la mesmo estando do outro lado do mundo e formular uma opinião baseada no impacto causado por essas imagens.

O Vietnã contribuiu significativamente na criação de novos rumos na imprensa em relação com a opinião pública. Variados estudos sobre as fotografias da Guerra do Vietnã apontam para o fato de que a produção fotográfica acompanhava os ventos soprados pelo ponto de vista da população norte-americana, primeiramente a favor e, depois contra a guerra.

5 DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO À FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Entre os anos 1920 e a Guerra do Vietnã, informar era a função mais importante atribuída à fotografia que, até então, era vista como fotografia-documento. Neste período a fotografia criou um forte vínculo com a mídia impressa e o fotojornalista era visto como uma figura mítica, mas isso chegou ao fim com o avanço da televisão. Segundo Rouillé (2009), enquanto a fotografia encontrava-se com poucos recursos diante dos fenômenos em movimento, como a televisão, e enquanto as imagens permaneceram na ordem restrita do reproduzível, informar continuou sendo uma utopia.

Na metade do século XIX a fotografia já havia sido beneficiada com os avanços técnicos, químicos e ópticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o realismo que a pintura não conseguia. A foto beneficiava também as noções de prova, testemunho e verdade que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como espelho do real (SOUSA, 2000, p. 33).

Dessa forma, para melhor compreender o processo de transmissão da mensagem fotográfica, são relevantes as discussões de Barthes (1984). O autor

classifica a fotografia jornalística como uma mensagem composta por uma fonte emissora (a redação do jornal), um canal de transmissão (o próprio jornal) e um meio receptor (o público que lê o jornal). A mensagem é constituída por palavras e a fotografia por linhas, superfícies e matizes (BARTHES, 1984).

Em um âmbito onde pinturas, gravuras e desenhos dominavam a forma de representação e muitas vezes a comunicação, a fotografia diminuiu drasticamente a distância entre diferentes pessoas, culturas e lugares. O mundo adquiriu um aspecto mais familiar e amplamente acessível.

Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado (KOSSOY, 2002, p. 26-27).

Na década de 1920 nascia certa oposição entre os adversários e os partidários da fotografia. Para aqueles que eram a favor da palavra, a fotografia mente, engana e falsifica com suas legendas mentirosas, suas encenações, seus retoques e suas superposições de imagens. Dessa forma a fotografia estaria incentivando o interesse apenas superficial pelas coisas e menosprezando as qualidades intelectuais, encorajando, assim, a preguiça. No entanto, para os amantes das imagens, a fotografia abrange um maior número de pessoas, assume a missão de mostrar coisas sempre novas e de difundir a cultura e o conhecimento, além de permitir ao leitor julgar um fato, com base na visão do fotógrafo, por ele mesmo.

Essa época destacou-se como a da fotografia-documento, aquela que cultiva a representação da realidade e a valorização do lado operacional, ressaltando o valor referencial da fotografia. Uma das funções deste modelo é estabelecer um novo inventário do real, utilizando-se, para isso, de álbuns e arquivos. Assim esse inventário fotográfico da realidade originou-se do cruzamento de dois procedimentos de tesauroização: o das aparências pela fotografia e o das imagens pelos álbuns.

Conforme Barthes a fotografia é essencialmente representativa. As imagens seriam invisíveis, sem autor, sem matéria, legítimos indicadores de informação. A imagem poderia ser dissolvida, limitando-se assim a função passiva de ser a

impressão de uma referência ativa. A imagem por si só não é nada, apenas torna-se algo perante o olhar do fotógrafo.

As coisas e os estados de coisas estão lá e a fotografia os registra. [...] isso define uma postura teórica com duas vertentes: em uma delas a imagem tem como tarefa representar um mundo preexistente; na outra a fotografia é uma espécie de fim de representação devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido a sua dimensão material (BARTHES apud ROUILLÉ, 2009, p.136).

A fotografia-documento auxiliou para a expansão da área do visível e também para o crescimento do espaço de trocas, para a ampliação dos mercados e para o aumento da zona de intervenções militares ocidentais. Aliada à tecnologia, a fotografia pode inserir-se com maior profundidade nos territórios de guerra, podendo assim representar com mais fidelidade e rapidez um ambiente distante da visão universal.

Para Rouillé, na França, a fotografia firmou-se na realidade, como ferramenta documental por excelência sob o Segundo Império, que engatou uma ampla política de expedições militares distantes: na Crimeia (1856), na Síria, China e Indochina (1860), e no México (1867). Com essa junção, surge a proposta de equipar o exército com câmeras fotográficas. Neste contexto surgem muitos projetos para estruturar missões fotográficas com o intuito de explorar todas as regiões do mundo e de trazer reproduções completas de tudo que, ao redor do globo terrestre, possa interessar as ciências físicas e naturais (ROUILLÉ, 2009, p. 99).

Com a virada do século XX, surgiram várias inovações técnicas que tornaram possível à fotografia captar o instante. A informação por meio das imagens não se apoiou nem na fotografia instantânea sozinha nem apenas na tipografia, mas sim na aliança entre os sais de prata para a produção de imagens e na tinta de tipografia para a sua difusão. E, evidentemente, em procedimentos, atividades, atores, profissões, usos e olhares que tornaram tal ligação possível. Os negativos tornaram-se mais sensíveis e assim surgiram ópticas extremamente luminosas, que permitiram a criação de uma nova geração de máquinas fotográficas de pequeno formato.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (apud ROUILLÉ, 2009), em outras palavras a informação por meio da fotografia define-se por suas alianças e não por suas ferramentas, pois ela só é capaz de atingir o domínio prático quando suas ferramentas fotográficas (lentes, filmes, câmeras) e suas ferramentas de impressão

(heliogravura, ofsete) aprimoram-se e aliam-se. “Entre o público e nós, há a tipografia, que é o meio de difusão do nosso pensamento; somos artesãos que fornecemos a matéria-prima às revistas ilustradas” (CARTIER-BRESSON apud ROUILLÉ, 2009, p. 132).

O vínculo recém estabelecido entre a imprensa, as novas relações entre textos e imagens no espaço do jornal e a fotografia, são indissociáveis do surgimento de uma nova figura, o repórter fotográfico. Este novo papel na sociedade, demonstra como um corpo pode somar-se a uma máquina fotográfica e ainda unir-se com o mundo, às pessoas e suas histórias. Podemos pensar que a fotorreportagem provém da autêntica mistura entre dois corpos, a máquina fotográfica e o fotógrafo. Com essa união cria-se um novo corpo, um hibridismo entre humano e aparelho que inicia uma nova relação física no mundo.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) defende que a reportagem fotográfica é o resultado da junção da cabeça, do olho e do coração do fotógrafo, enquanto sua máquina serve apenas para imprimir no filme a decisão dos seus olhos. O processo fotográfico é projetado como uma maneira de liberar por eliminação e simplificação, a verdade que está oculta da realidade visível: “o principal é estar em sintonia com este real que recortamos no visor. Recortar ao vivo, do real preexistente, e considerar a impressão química da operação” (CARTIER-BRESSON apud ROUILLÉ, 2009, p. 130).

Cartier-Bresson acredita que, em suas profundezas, a realidade contém uma verdade acessível através de certos sinais e fatos aparentes que, o fotógrafo, tem como papel revelar e absorver. Assim, segundo essa visão idealista, a verdade está para ser atingida, encontrada, reproduzida mais do que para ser produzida ou criada (CARTIER-BRESSON apud ROUILLÉ, 2009, p. 132).

Durante um vasto período, a fotografia-documento foi idealizada como um fator de desenvolvimento industrial e científico, como um meio de dominar o mundo. No entanto, após a Guerra do Vietnã, esse modelo fotográfico iniciou o seu declínio. Em parte devido ao avanço da informação dominada pela televisão, que atingiu o ápice nesta época bélica, marcada pelo o que podemos chamar de fotografia-ação.

Christofolletti (2008) relata que não é exagero dizer que grande parte do que chamamos de realidade nos chega pelos meios de comunicação.

Algumas imagens povoam com tanta força a nossa memória que mais parecem tatuadas em nossas mentes. [...] O rapaz que enfrenta sozinho a fila de tanques de guerra em Pequim é a ilustração da coragem. A menina vietnamita que foge nua num campo arrasado é a estampa da guerra. Há uma criança esquelética agachada na savana. Ela é observada pelo abutre a poucos metros de distância: é a presa, mas também é a projeção do abandono, da fragilidade, do descaso (CHRISTOFOLETTI, 2008, p. 9).

Mesmo respondendo inadequadamente as circunstâncias da sociedade da informação, a fotografia não chegou ao fim, ela transformou-se, estendendo-se em direções inéditas. Entrelaçando-se e renovando os seus votos com a arte, os usos práticos deram lugar aos procedimentos culturais e, principalmente, a fotografia-documento concedeu um espaço abrangente à fotografia-expressão.

A fotografia-expressão retrata o acontecimento, mas não o representa. Ela foi a passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade de informação. Essa nova sociedade se expande ao ritmo desenfreado das redes digitais de comunicação, agindo sobre o conjunto das atividades práticas e, dessa maneira, contribuindo para o enfraquecimento da fotografia-documento.

Para Rouillé (2009), a verdade da fotografia-documento não é a verdade da fotografia-expressão e isso deve-se, em parte, a fusão da segunda com as redes digitais que, dessa maneira, construiu o seu elo com o mundo atual. Diferentemente do documento, a expressão afirma a individualidade do fotógrafo, elogia a forma e dialoga com os modelos.

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, o logo, a imagem, o conteúdo, o autor, o dialogismo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Um dos representantes da fotografia-expressão, Robert Frank apud Rouillé (2009), justifica a sua criação fotográfica visando o propósito da liberdade nas formas de ver e de fotografar. Segundo ele, a fotografia requer alma e inspiração, pois não é um serviço de massa. O fotógrafo está a serviço de uma imagem e não do olhar do seu editor. A fotografia-expressão permitiu inventar novas visibilidades, tornar o invisível visível. Uma nova maneira de enxergar a realidade e de aliar a arte ao ato de fotografar.

6 UM OLHAR DE DENTRO DO ORIENTE MÉDIO

Susan Sontag (2003) explica que existe um abismo entre aquilo que as imagens de guerra mostram e a vivência real do acontecimento. As cenas retratadas que chegam até nós são bastante diferentes daquelas presenciadas por quem luta ou vivencia a guerra. O sentimento de quem está dentro é um, para quem vê de fora, é outro. “Os nexos entre o visual e o emocional podem ser de diferentes origens e estão relacionados com a construção cultural da visão e a situação concreta em que se dá a percepção da imagem” (BUITONI; PRADO, 2011, p. 15).

Segundo Sontag (2003), não é possível crer que um dia não existirão mais guerras. Ninguém, nem mesmo os mais pacifistas, acreditam que a guerra possa ser abolida da nossa sociedade. Grande parte da população mundial acreditou, por bastante tempo, que se o horror pudesse ser apresentado de forma nítida, as pessoas finalmente aprenderiam a enxergar toda a insanidade da devastação e a indignidade da violência da guerra.

Em entrevista para Carlos Graieb da revista *Veja* (18/06/2011), Sontag enfatiza a necessidade de questionar o papel da compaixão quando nos deparamos com algo terrível que está acontecendo tão longe de nós. O sentimento de compaixão pode trazer consigo atitudes que refletem a passividade, e assim alimentar a ideia de que não é possível mudar as coisas.

Sontag (2003) cita a escritora Virgínia Woolf (1882-1941) explicando que para muitas pessoas a guerra é genérica, suas imagens descritivas são de vítimas anônimas. A mesma fotografia pode ser utilizada por ambos os lados antagônicos de um conflito, basta trocar a legenda. As imagens, diferente dos textos, reiteram, simplificam e criam a ilusão de consenso. Desta forma percebe-se a importância do texto aliado à fotografia, sempre que houver interesse em empregar o máximo de informações disponíveis a uma imagem.

Para um judeu israelense, uma foto de uma criança esfaqueada no atentado contra a pizzaria Sbarro no centro de Jerusalém é, antes de tudo, uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino. Para um palestino, uma foto de uma criança esfaqueada pelo tiro de um tanque em Gaza é, antes de tudo, uma foto de uma criança palestina morta pela máquina de guerra israelense. Para o militante a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas (SONTAG, 2003, p. 14).

Para Sontag (2003) as fotografias são uma forma de tornar real, ou ao menos mais real, assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar. A fotografia, além de buscar transmitir de forma convincente uma parcela da realidade da guerra, para aqueles que não vivenciam nenhuma experiência desta, pode ser empregada como forma de dar ânimo aos soldados e sentido ao povo das nações envolvidas no embate. Basta mudar o contexto político e ideológico em que as imagens são vistas e tudo pode ser diferente.

Embora no início a fotografia fosse considerada uma área objetiva, por se tratar de uma imagem técnica, isso não se comprovou, pois todas as imagens podem conter elementos emocionais em maior ou menor grau. Para Dulcilia Buitoni e Magaly Prado (2011) existem variadas modalidades de imagem, pois toda e qualquer imagem pode ser examinada de diferentes formas e contatar-se mais de um resultado ao mesmo tempo. As autoras citam o professor Josep M. Català como o defensor de quatro funções primárias para a imagem, informativa: constatação de uma presença, comunicativa: estabelecimento de uma relação direta com o espectador, reflexiva: sugestão de ideias, e emocional: criação de emoções.

Para Català apud Buitoni e Prado (2011), as imagens não podem ser definidas de forma rígida ou definitiva, pois podem representar muitas características simultaneamente. No entanto geralmente há o predomínio em uma das quatro áreas definidas por ele. Em uma imagem pode prevalecer o âmbito da informação, como no caso desta estar estampada na primeira página de um jornal, onde o próprio ambiente lhe concede o grau de importância. A mesma imagem pode ser utilizada em uma rede social, e assim será avaliada de forma diferente, podendo facilmente encaixar-se na função da reflexão.

Sontag (2003) defende que há várias formas de interpretar fotografias que expõem a dor de outras pessoas. As imagens de guerra refletem isso perfeitamente, pois podem suscitar tanto um apelo pela paz como um desejo de vingança, ou apenas assombrar a consciência do espectador. O governo americano, por exemplo, utiliza dessa tática quando busca a aceitação e o engajamento da população para com uma guerra. Do outro lado, os governos árabes, ao submeter o público à cobertura de guerra da TV Al Jazira, por exemplo, tem intensão de expô-lo a imagens que irão suscitar a mobilização, o sentimento de ódio e a resistência ao inimigo.

Sontag reflete sobre a desigualdade de sentimentos a respeito da guerra quando trata-se de nós como sujeito. Um nós que corresponde a qualquer um que nunca tenha passado por nada parecido com o que eles, que vivem ou já sobreviveram à guerra, sofrem. Nós não somos capazes de compreender, de perceber, de imaginar a verdade de como é isso (SONTAG, 2003, p. 104).

Com base neste pressuposto, quem melhor do que alguém que vive no Oriente Médio para descrever esse tipo de sentimento? Além da guerra, o fato de viver no Oriente Médio, de praticar a cultura islâmica, é associado mundialmente de uma forma congênita e absoluta e, muitas vezes, preconceituosa. Omã, por exemplo, é um país que está em situação de paz atualmente. O país, localizado na costa sudeste da Península Arábica, divide fronteiras com Iêmen, Arábia Saudita e Emirados Árabes. Omã tem como religião oficial o islamismo e abriga uma população estimada em quatro milhões de pessoas.

Dentre esses milhões está Musallam. Jovem de 24 anos recém-formado na Faculdade de Mídia especializada em Radiodifusão, da Universidade Sultan Qaboos, localizada na capital Mascate. Musallam nasceu em uma aldeia no interior, 300km distante da capital e onde sua família ainda reside.

O interesse pela fotografia o acompanhou durante os estudos e transformou-se em um hobby que ele pratica quando pode. Musallam está desempregado e enquanto não encontra um emprego na sua área de formação, ele mora com os pais e faz alguns trabalhos simples que o ajudam a desenvolver suas habilidades e a ganhar algum dinheiro. Seu sonho é ser cineasta, ter o próprio estúdio onde possa explorar os ambientes da sua terra e se inspirar em histórias que ainda não foram retratadas no mundo do cinema. Além disso, o jovem também almeja ajudar o seu povo participando de serviços voluntários, principalmente com idosos, os mais pobres e necessitados, e portadores de necessidades especiais, ajudando todos a se integrarem à sociedade e promovendo a conscientização da comunidade.

Musallam enviou voluntariamente dez fotografias, de criação própria, de como ele via o Oriente Médio. As imagens foram coletadas na governança sul de Sharqiya, no Walaya de Kamel, em Al Wafi e na Green Mountain. Conforme Musallam, Omã possui uma natureza bastante diversificada, história e cultura diversas que passaram por uma série de civilizações antigas. O país apresenta uma grande diversidade geológica, além de abrigar animais selvagens, montanhas, planícies, vales, praias, sítios arqueológicos, museus, castelos e fortes. Ao produzir

as fotografias, Musallam sabia que as mesmas seriam destinadas a alguém que vivia no Ocidente e que, conseqüentemente, teria uma visão diferente da sua do que seria o Oriente Médio. A provocação para a produção do material foi com base na emoção, qual o sentimento que cada imagem é capaz de suscitar. O morador de Omã fotografou o que os seus olhos enxergavam e o que o seu coração sentia, essa foi a sua missão. A partir disso foram selecionadas cinco fotografias. O critério utilizado foi o da diferenciação entre as imagens, aquelas que mostravam pessoas e seus hábitos, cultura e paisagens naturais.

Conforme citado anteriormente, Català (apud BUITONI; PRADO, 2011) estabeleceu quatro finalidades atribuídas à fotografia: informar, comunicar, refletir e emocionar. Segundo o autor, essas funções dificilmente apresentam-se separadamente, no entanto é comum uma sobressair-se às demais. Como no caso do material analisado neste trabalho, em que cada um dos três grupos demonstra como base uma característica específica.

As fotografias de Musallam destacam-se pelo fator emocional. Cada uma das imagens mostram o sentimento de maneira subjetiva do seu autor e levam o espectador a despertar algo específico dentro de si. Català (apud BUITONI; PRADO, 2011) defende que cada imagem tem em si o privilégio de transmitir alguma emoção, mas algumas são capazes de expor com totalidade o caráter emocional de toda a visualidade em primeiro plano.

Català ainda explica que historicamente a emoção sempre esteve relacionada à estética da imagem, na forma de qualificar qualidades emocionais intrínsecas em toda função visual. Dessa forma não seria possível nos emocionarmos apenas diante do belo, mas sim diante do que é visível. A representação visual seria uma maneira de controlar nossas emoções diante do visível (CATALÀ, 2011).

Nossa visão se sustenta em determinados estados mentais de caráter emocional, não tanto por serem o resultado de acontecimentos externos, mas porque a construção cultural dessa visão – ou seja, aquilo que podemos ver e o modo como podemos ver – já implica a existência de estados mentais-emocionais ligados a ela, em consonância com determinados acontecimentos externos (CATALÀ, 2011, p. 29).

Partindo dessa perspectiva, uma imagem é a representação emocional da ligação de paisagens reais e experiências emocionais. A emoção, os sentimentos em si, nos permite experimentar a realidade daquilo que está diante de nossos olhos.

Figura 1



Fonte: Musallam (2017).

A Figura 1 exhibe crianças de Omã vestindo trajes tradicionais do país, em um dia de celebração de um feriado nacional. Dentre todas as imagens enviadas por Musallam, esta é a única que traz uma mulher como um dos personagens. A figura feminina em questão é uma criança e está parada, posando para a foto, entre dois meninos, uma forma de representar a proteção patriarcal que as mulheres desta região do mundo são submetidas desde o momento do seu nascimento.

De acordo com Sousa (2002), o enquadramento de uma imagem é estabelecido pelo fotógrafo e corresponde ao espaço da realidade visível representado. Neste caso Musallam buscou fotografar na mesma altura das crianças, anunciando com isso um sentimento de igualdade entre eles. O plano médio foi o escolhido e assim trouxe uma aproximação com a realidade. O fotógrafo utilizou a luz natural existente no ambiente e o fundo branco como cenário, o que destacou as roupas dos personagens que trazem em si as cores do país, dando ênfase ao sentimento de orgulho e nacionalismo presente no povo. O que mais se sobressai na imagem foi o olhar e o sorriso das crianças. Elas fixam e seguram o

olhar do espectador, mostrando um pouco da alegria e da pureza presente em toda e qualquer criança, do ocidente ou do oriente.

Figura 2



Fonte: Musallam (2017).

A Figura 2 apresenta crianças prontas para uma corrida de bicicleta destinada a alunos de escolas locais. Constata-se a falta de figuras femininas na fotografia. Na cena observa-se três figuras vestidas dos pés à cabeça de preto, uma representação de mulheres, estão vestindo a burca, pois, conforme a religião islâmica prega, elas não devem exhibir-se em público. Ao fundo há duas caminhonetes em ótimo estado, o que é reflexo de um lugar que detém um favorável potencial econômico.

Neste caso Musallam utilizou o plano aberto, que segundo Sousa (2002), além de ser empregado para situar o espectador, também é para fotografar paisagens e eventos com muitas pessoas. Observamos que a fotografia foi tirada de um ângulo superior, ou seja, de cima para baixo e com uma certa lateralidade diagonal. A exposição à luz ocorreu de forma natural, pois a mesma imagem foi produzida ao ar livre. Novamente percebemos o olhar das crianças, posando para a foto, com curiosidade e algumas esboçando a alegria por meio de sorrisos.

Figura 3



Fonte: Musallam (2017).

Na figura 3 estão retratados dois cavaleiros montados a cavalo, andando em alta velocidade e segurando um a mão do outro. Esse é um costume artístico local praticado pelos habitantes de Omã em ocasiões de comemoração, como o fim do período de jejum do Ramadã, chamado de Eid, e em casamentos. Na cena não encontra-se nenhuma presença feminina, apenas homens crianças, jovens e velhos. A tecnologia está presente nos diversos celulares que fotografam e filmam o evento. Um sinal de que a globalização aproxima todos nós, americanos, europeus, árabes.

Musallam reproduz a imagem colocando-se na mesma altura dos personagens e utilizando o plano conjunto, que de acordo com Sousa (2002), é um plano aberto mais fechado onde é possível distinguir os personagens e a ação praticada. Como a fotografia mostra uma cena em movimento, o tema dela foi fotografado fora do centro da imagem, de forma a sugerir a continuidade da ação. Sousa (2002) ressalta que dessa forma o espectador é obrigado a mover o seu olhar no enquadramento e assim consegue ter uma visão contextual de todo o ambiente. A iluminação ocorre por luz natural, como trata-se de um ambiente externo.

Figura 4



Fonte: Musallam (2017).

A Figura 4 exibe a Rizha, um costume tradicional artístico que utiliza uma bateria de tambores aliados ao grito de cânticos antigos, com homens dançando e crianças carregando armas tradicionais da cultura local. A cena acontece ao ar livre e conta apenas com a presença de homens. A maioria das pessoas está vestida com roupas brancas, mas os meninos que aparecem em primeiro plano vestem túnicas de outras cores, recebendo destaque na imagem. Musallam repete o que faz ao fotografar as outras crianças, coloca-se na mesma altura delas, equiparando-se e dando-lhes o foco. O fato dos meninos olharem diretamente para a câmera e, um deles inclusive ostentando um largo sorriso, provoca o sentimento de alegria e paz. Mesmo com a presença das armas, a imagem não suscita o medo e a violência, ao contrário, ela demonstra o orgulho da cultura de um país que utiliza um instrumento de guerra para celebrar a vida. Musallam trabalhou com a luz solar já presente no ambiente e a utilizou adequadamente evitando sombras e também o seu brilho direto na cena.

Figura 5



Fonte: Musallam (2017)

Na Figura 5 visualizamos dois jovens sentados na encosta da Green Mountain, localizada em Jabal Akhdar, Omã. Essa montanha é famosa pela produção de uma imensa variedade de produtos agrícolas como frutas, romãs, pêssegos, damascos, nozes e rosas que não podem crescer em nenhum outro lugar no Golfo Árabe. Como resultado do clima excepcional, com uma altura de 3.000 metros de altitude, o local possui um clima único na região, caracterizado por temperaturas moderadas no verão e baixas no inverno. Na cena observamos novamente o uso de instrumentos tecnológicos, o telefone celular, na mão de um dos personagens que fotografa a paisagem ou a ele mesmo, no modo *selfie*. As duas figuras humanas presentes são homens, que aparentam serem pequenos comparados à grandeza do lugar. Essa imagem poderia ser de qualquer lugar do mundo. A natureza aproxima as pessoas, com a sua magnitude ela transforma todos em seres minúsculos e iguais.

Esta é uma fotografia vertical, a escolha da direção da câmera está relacionada à altura da montanha e a profundidade do vale abaixo dela, uma forma de mostrar sua imensidão. O plano utilizado é o aberto, que segundo Sousa (2002) tem o intuito de informar e mostrar uma localização concreta.

A iluminação utilizada foi novamente a natural. A direção do sol provocou sombras na imagem, mas isso não interferiu no seu contexto e qualidade. Para reproduzir a cena, Musallam estava afastado dos personagens representados, mas na mesma altura desses, buscando uma uniformidade de um mesmo ponto de vista.

7 A GUERRA É BELA

Talvez pareça um tanto repugnante e surreal dizer isso, mas sim, há quem veja beleza na guerra. A fotografia é uma arte e há beleza na arte. Então seria possível existir beleza em retratos de guerra? A Guerra ao Terror está sendo vendida como arte e, nós, consumidores de informações, somos cúmplices desse crime.

Para David Shields, autor de *War is beautiful*, sim, a população ocidental vem sendo manipulada por veículos como o *The New York Times*, que divulga imagens estetizadas da Guerra ao Terror e sem respeitar a sua verdadeira função como comunicador, a de informar os seus leitores. O livro é um guia ilustrado com sessenta e quatro imagens que saíram na capa do diário, no período de 1997 a 2014, que retratam conflitos com o envolvimento dos Estados Unidos, em lugares como Iraque e Afeganistão, e confrontos entre Israel e Palestina. A diferença dessas fotografias é o glamour e a estética que emanam, extremamente oposto ao que se espera de imagens de um conflito armado.

Segundo Shields, essas fotografias poderiam ser apreciadas pela composição, beleza e enquadramento excessivos. O escritor elencou dez temas que, segundo ele, resumem a forma como o jornal centenário norte americano ilustra o envolvimento militar dos Estados Unidos no Oriente Médio. As categorias são: natureza, diversão, pai, Deus, Pietá, pintura, cinema, beleza, amor e morte.

De acordo com a jornalista Dorrit Harazim, que entrevistou o escritor para a Revista ZUM (2017), essas categorias são demasiadamente genéricas e subjetivas, podendo a mesma foto se encaixar em várias: “a obra toca na ferida exposta do

jornalismo americano como um todo – aquela que nasceu das cinzas dos atentados terroristas as torres gêmeas em 2001 e nunca mais cicatrizou direito” (HARAZIM, 2017, p.174).

Comparando as imagens de guerra veiculadas no *The New York Times* às da Guerra do Vietnã, em hipótese alguma as coberturas das décadas de 60 e 70, podem ser classificadas como belas. Como na icônica fotografia de Eddie Adams, do repentino disparo do chefe de polícia de Saigon na cabeça de um vietcongue que recém fora detido. A autonomia dos jornalistas e fotojornalistas no Vietnã jamais irá se repetir. Uma liberdade sem censura e que permitia o livre acesso ao campo de batalha, no famoso cada um por si. O saldo foram milhares de fotografias, muitas delas premiadas e relatos que tornaram-se imortais, tanto pela sua qualidade como pelo o que transmitiam, além de 75 profissionais, entre os melhores de toda uma geração, mortos em pleno terror da guerra.

A atual cobertura bélica sofreu, além dos efeitos pós-guerra do Vietnã, os efeitos pós 11 de setembro. Decorridos apenas sete dias do atentado, o presidente americano na época, George W. Bush, assinou a Autorização para o Uso de Força Militar (AUMF na sigla em inglês). Assim estava legalizada a Guerra ao Terror, com motivo para invadir países, justificativa para atacar cidadãos e suprimir a cultura local e a adesão de toda uma nação.

Após o fatídico dia que sacudiu o mundo, a mídia de guerra passou por uma espécie de higienização. Ao entrar na guerra, os Estados Unidos sentiram a necessidade de mudar a imagem da sua população referente a um conflito armado, pois o Vietnã ainda assombrava a memória de todos. Segundo Harazim, mais de seiscentos repórteres e fotógrafos foram incorporados às tropas do exército sob a proibição de fotografar membros das Forças Armadas mortos, gravemente feridos ou executando civis, mas era permitido retratar as operações para os espectadores americanos poderem assistir o fim do terrorismo sentados do sofá de casa. A ordem era transformar as imagens em menos agressivas possíveis, menos medo, menos dor, menos morte, menos terror. A intenção era tornar a mídia uma arma.

De acordo com Harazim, os consumidores finais da informação, o povo, escolheu ser anestesiado com imagens de “valentia, honra e propósito de guerras sem fim”, que o mundo como um todo preferia esquecer. No entanto coube aos editores nas redações o papel de estetizar a violência de uma forma tão digerível.

Para ela, Shields, fez um trabalho fora da curva: “uma investigação lúcida sobre a insalubre triangulação entre violência, estética e política” (HARAZIM, 2017, p. 182).

A diretora de fotografia do *The New York Times*, Michele McNally (revista *Zum*, n.10, 2017), destaca que as imagens de *War is beautiful*, são apenas sessenta e quatro e foram selecionadas por Shields. Para ela não é possível analisar as fotografias separadas do texto, desconsiderando as milhares de páginas do jornal. McNally destaca que apesar de algumas capas aparentarem o sentimento “anódino”, outras são “desconcertantes”, inclusive a ponto de levar os editores do veículo a explicarem as escolhas “insensíveis” e “gratuitas”.

No entanto, como exemplo, McNally cita uma publicação de primeira página de julho de 2014, uma fotografia de um cadáver a céu aberto, encoberto por plástico transparente e ao lado de uma flor escarlate adornando o plástico molhado. No entanto a imagem não é de guerra e sim de uma das vítimas do voo comercial MH17, abatido quando sobrevoava a Ucrânia. Ou seja, uma amostra errônea da forma artística como a guerra vem sendo tratada. Não apenas a guerra, como a própria McNally explicitou, mas toda a espécie de tragédia.

Em princípio o jornalismo deveria afligir quem está acomodado e confortar quem está aflito, mas o *New York Times* não faz nem uma nem outra coisa com o seu fotojornalismo de guerra. Parece ser sua política institucional selecionar imagens que possam ser emolduradas e penduradas na casa da pessoa. Não têm cheiro nem quentura, não te deixam sem ar, não transmitem nada visceral. Falta horror (HARAZIM, 2017, p. 174).

Para o professor Leão Serva, o fato das fotos terem sido publicadas no livro de Shields sem a legenda original, contribuiu para diminuir o seu impacto crítico. Quando as imagens saíram na capa do jornal, havia um contexto no qual elas foram produzidas, o texto e a legenda que as acompanhavam.

Ao selecionar entre as fotos do Times apenas aquelas excessivamente estetizadas, Shields pode ter se tornado incapaz de observar outras tantas mais impactantes e de constatar que a dualidade paradigmática entre a foto violenta e estética está presente em toda a trajetória da fotografia (SERVA, 2017, p. 199).

Serva (2017) defende que o tema abordado é bastante polêmico e que em certos momentos é difícil discordar do autor com base nas suas escolhas de ilustrações. Como a fotografia do soldado vasculhando a plantação de papoulas no

Afeganistão, que poderia, perfeitamente, ilustrar um anúncio turístico com destino à Holanda, devido à similaridade com um campo de tulipas. Porém em outras imagens não se nota essa frieza, ao contrário, é possível sentir-se chocado: “crianças emolduradas de sangue, uma rua onde as pessoas fogem de uma explosão e onde uma linda mulher, em primeiro plano, acentua mais a percepção de violência do que a estética, corpos de pessoas mortas, carros incendiados, soldados em fogo cruzado, tanques e bazucas atirando”.

Selecionamos cinco imagens do livro *War is beautiful*, que foram capa do jornal *The New York Times*. Para a escolha utilizamos o critério definido pelo próprio autor, buscar imagens diferentes entre si, a partir dos grupos que Shields criou: natureza, diversão, pai, Deus, Pietá, pintura, cinema, beleza, amor e morte. Além disso, a inspiração para a escolha ocorreu com base na emoção, como no caso dos outros fotógrafos. Todas fotografias selecionadas deviam despertar algum ou vários sentimento nos espectadores, que poderiam ou não estar relacionados ao teor da publicação da imagem.

Nas imagens oriundas das capas do *The New York Times* e eleitas por Shields prevalece o papel de informar. Segundo Català (2011), essas fotografias constata a presença de algo ou alguém e reproduzem essa informação ao espectador. A função informativa é ao mesmo tempo uma descrição e possivelmente se esgote quando o espectador constatar que aquilo que ele enxerga concretamente nas imagens é a realidade.

Das cinco imagens analisadas neste grupo, a maioria utiliza o plano conjunto e sem angulação, onde é possível distinguir os personagens e as ações praticadas com facilidade. Apenas a figura 9 empregou um plano fechado, com características mais expressivas do que informativas. Segundo Sousa (2002) no fotojornalismo é preferível utilizar os planos frontais, que são mais informativos e menos estéticos, pois assim é possível uma maior aproximação com a realidade.

Figura 6



Fonte: Shields (2015).

A Figura 6 retrata o corpo de um homem vítima de um ataque a bomba, sendo preparado para os rituais fúnebres. O cenário é compatível com a ação e nele estão presentes, além do homem que prepara o corpo, dois outros homens que assistem o ato demonstrando feições faciais de dor. A fotografia evidencia o conceito formulado por Shields chamado de “Pietá”, que representa a morte de maneira sagrada, uma lembrança de como Jesus Cristo morreu na cruz. Da mesma forma o luto seria demonstrado de forma silenciosa, e respeitosa, banindo também o sofrimento histérico.

As cores neutras, a ausência de objetos e o cenário simples demonstram a frieza da morte. Uma cena que não nos causa horror, mas uma fina camada de tristeza ao relacionar a morte deste homem com tantos outros que vivem no local. Emprego o gênero masculino, pois é o que vemos na extrema maioria das imagens. Nesta também não é constatado nada de feminino, nem sequer uma menção.

Na reportagem de Harazim para a revista ZUM, a imagem ilustra o texto e descobrimos assim o fotógrafo responsável, João Silva, português e comum currículo vasto em experiências de coberturas bélicas. Em uma dessas, no Afeganistão, ele se feriu gravemente ao pisar em uma mina terrestre e por consequência teve as duas pernas amputadas. Silva é apenas mais um nome

masculino entre a maioria dos quarenta fotografos que compõe o catálogo das sessenta e quatro fotografias do livro de Shields.

Figura 7



Fonte: Shields (2015).

Na Figura 7 observa-se uma ação de fuga praticada por uma mulher, em primeiro plano, correndo desesperada. O cenário é de guerra, destroços, carros abandonados e uma explosão ao fundo, com outras pessoas em fuga, homens, mulheres e crianças sendo carregadas. A fotografia reflete o conceito formulado por Shields chamado de “Filme”, que descreve a postura de heróis em ação, a presença de efeitos especiais cinematográficos e outras tecnologias. Segundo o autor, a forma artística desfigura a presença da morte.

Essa é uma imagem mais complexa, pois apresenta planos variados: bem ao fundo uma explosão, fogo e fumaça; em segundo homens, mulheres e crianças, carregadas como sendo a esperança para um futuro, tentando escapar daquele cenário catastrófico; e em primeiro plano a figura de uma mulher correndo. No entanto essa mulher é diferente das outras, ela se parece com a mocinha dos filmes hollywoodianos que estamos acostumados a ver. Ela veste roupas coloridas e de tons claros, está de pés descalços, o rosto não está encoberto pelo véu, este

aparece como um enfeite do seu traje, e assim revela longos cabelos de um tom de loiro pouquíssimo relacionado ao fenótipo da população árabe, além de uma face com traços ocidentais. Nesta fotografia encontramos nitidamente a estética defendida por Shields, afinal essa é uma cena decorrente de uma guerra e esta personagem feminina não combina, parece ter sido colada no contexto.

Figura 8



Fonte: Shields (2015).

A Figura 8 exibe uma pessoa de burca, possivelmente uma mulher, devido a utilização dos trajes típicos, caminhando no meio de uma rua. O cenário é pós-apocalíptico, retratando uma cidade abandonada, com veículos largados, e apenas uma outra figura humana mais distante, um homem olhando para o além. A fotografia reflete o conceito formulado por Shields chamado de “Pintura”, um retrato que atordoa os sentidos até o ponto em que precisa ser pintado uma e outra vez. Constata-se a evidência da estética na imagem, devido à forma como a luz, as cores e até mesmo o ângulo fotografado são explorados.

Essa imagem aparece na diagonal e assim reflete a ideia de movimento, a ação de a mulher atravessar a rua. Novamente percebe-se a presença do feminino escondida atrás de um pano preto, uma cor que contrasta perfeitamente com o fundo de tons terrosos e desérticos.

Figura 9



Fonte: Shields (2015).

Na Figura 9 visualiza-se um soldado americano abaixado e camuflado em um campo de flores. A fotografia reflete o conceito formulado por Shields chamado de “Natureza”, onde a ação militar torna-se um habitat com a preservação do desejo masculino de guerra. A composição da imagem mostra a estética da natureza, um ode à vida e a beleza, com a guerra e morte quase irreconhecíveis.

O campo de visão desta imagem é mais fechado, é possível enxergar apenas aquela perspectiva do campo de flores, não sabemos o que há nas laterais ou próximo deste ou até onde a plantação se estende. Para registrar a imagem o fotógrafo se abaixou, utilizando um ângulo de baixo, buscando estar na mesma altura das flores. Uma fotografia assim não apresenta nenhum contexto, como citado anteriormente, a mesma poderia ser utilizada por uma agência de turismo para divulgar as belezas naturais de um lugar. Puramente estética, não há guerra nem morte.

Figura 10



Fonte: Shields (2015).

A Figura 10 apresenta um corpo de um homem aparentemente esquecido pelo tempo. Jaz no solo árido de braços abertos e olhos cerrados. O cenário é uma paisagem desértica, onde prevalecem os tons amarronzados. Ao fundo visualiza-se um comboio de máquinas de guerra, tanques e caminhões passando e seguindo o seu caminho. O fotógrafo abaixou-se para registrar a imagem, concedendo assim maior importância e visibilidade para os objetos presentes na cena. A fotografia reflete o conceito formulado por Shields chamado de “Morte”, uma máquina que segue, a morte da guerra encarnando o seu épico imortal.

Essa cena demonstra um campo de visão mais aberto, a ideia de uma ação, da guerra que continua após a morte de mais uma pessoa. O cenário nos fornece poucos elementos, mas muitos sentimentos como o abandono deste corpo e da vida.

8 O OUTRO LADO ILUSTRADO DA GUERRA

Em 2002, Arthur Omar, foi convidado pela Bienal de Artes de São Paulo a embarcar rumo ao Afeganistão com a missão de recuperar um pedaço das enormes estátuas do Buda que residiam em Bamiyan, na região central do país, da antiguidade até março de 2001, antes de serem implodidas pelos Talibãs. O fotógrafo, cineasta, escritor e artista plástico fotografou a vida no território mesclando personagens e paisagens, cultura a geografia, arte com destruição. Na época, o país sofria os efeitos da guerra em decorrência do fatídico “11 de setembro”, e presenciava uma rotina de bombardeios, ataques a civis e combate ao terrorismo.

Para Omar diante da grande incompreensão relacionada à realidade afegã, ele não buscou retratar uma visão diferente, mas sim trazer consigo as sensações experimentadas no período em que permaneceu no país. Como resultado trouxe na bagagem fotografias totalmente diferenciadas das vinculadas a cultura de um lugar que era sede da Al-Qaeda e que abrigava temidas escolas de formação de terroristas.

Tudo se torna mais próximo, no tempo e no espaço porque eu estive no lugar mais afastado de mim, e vivi, lá dentro, o não repouso absoluto, portanto, tudo agora é casa, como lá, que a casa não se dá no visível, o Paraíso não se atinge por transporte, nem é um lugar que se possa visitar, ou fotografar, ou mesmo perceber (OMAR para NAVAS, 2017, p. 51).

Anos após, Omar, publicou as fotografias no livro *Viagem ao Afeganistão* (2010), no qual reuniu de forma antropológica 1.800 imagens tratadas, re combinadas e ampliadas da sua estadia no país. A obra revela ao mundo outra Cabul, uma cidade onde a vida continuava diante da guerra instaurada. Homens, mulheres e crianças, comércio e até estúdios fotográficos enchiam as ruas, esses que foram proibidos, assim como a escola para as meninas, pelo grupo talibã que governava o país. As pessoas formavam um mosaico com os prédios cravejados de buracos de bala, desmoronados, tanques de guerra e armas que circulavam livremente entre a população e que eram postas de lado apenas nos momentos diários de oração.

As imagens desconstroem uma cultura que proíbe as mulheres de andarem “descobertas”, sem vestir a burca ou o véu, homens de utilizar maquiagem, jovens e idosos que tem medo de encarar uma câmera. Somos apresentados a um povo forte, em um momento em que a recusa de usar a burca ou a opção sexual poderia ser fatal, em um país onde o preconceito era ditado como em uma religião. Omar

retrata cenas cotidianas, momentos de reza, o jogo *buzcachi*, um combate entre cavaleiros disputando uma carcaça de bode decepada (origem do jogo de pólo) e uma apresentação teatral invadida pelas crianças.

Segundo Omar, ele mesmo foi surpreendido perante um Afeganistão contraditório à imagem negativa que tinha em sua mente. O fotógrafo esperava deparar-se com violência e agressividade, no entanto admirou-se ao ser recebido por um povo comunicativo, simpático e que apresentou uma grande abertura para o outro.

Em todos os lugares onde o nosso comboio passava era objeto de curiosidade e respeito. E uma grande curiosidade também pelos instrumentos fotográficos, as câmeras, os visores. Havia um interesse muito grande pela gente e em poucas ocasiões fomos tratados como estrangeiros ou de forma agressiva. Foi uma coisa muito legal essa interação. Eu diria até surpreendente, uma coisa inesperada (OMAR, 2010, não paginado).

A partir do livro *Viagem ao Afeganistão* de Omar e da recente entrevista do artista para a revista ZUM (2017), selecionamos cinco imagens para análise. Para a escolha utilizamos o critério de diferenciação entre as fotografias, buscando a sobreposição de imagens, retratos da vida cotidiana e também ambientes que mostram a passagem da guerra. A intenção foi buscar, nas imagens, o despertar de sentimentos distintos, do encanto ao medo, da igualdade a discriminação, da singularidade ao genérico.

Na obra de Omar, pode-se observar o predomínio da função da reflexão. São imagens que propõem ideias e convidam o espectador a pensar. Segundo Català apud Buitoni e Prado (2011), a função reflexiva está aliada a expressão dos pensamentos do autor da obra, onde ele deixa implícito seu ponto-de-vista. No entanto há mais uma espécie de imagem reflexiva, aquelas que pensam por si mesmas, além da intenção do seu autor. Nas fotografias analisadas encontra-se ambas características.



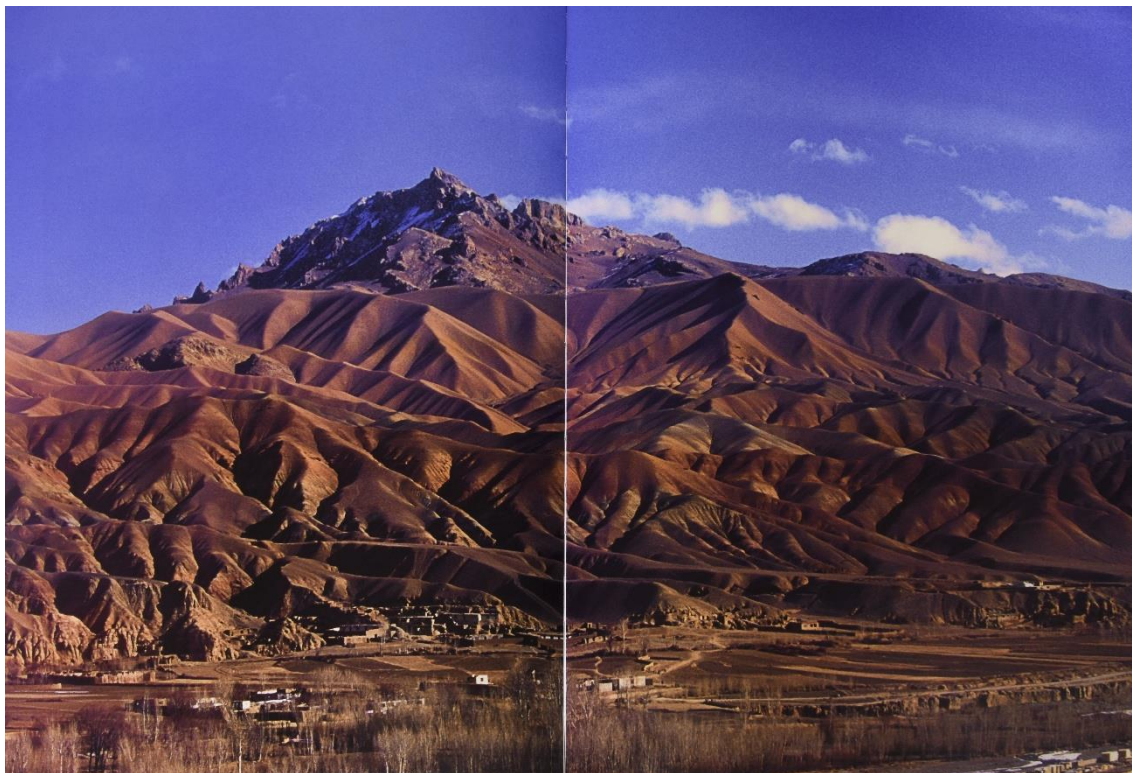
Fonte: Omar (2010).

Na Figura 11 observa-se um homem homossexual, caracterizado pelo estereótipo da maquiagem facial, cabelo comprido e bem penteado. O personagem olha nos olhos do espectador, sorri e encara, sem medo. Omar, como estrangeiro e ocidental, conseguiu aproximar-se e retratar algo que na época era perigoso no Afeganistão. Como dito anteriormente, declarar ter uma opção sexual diferente da ditada no Alcorão, a heterossexual, era crime e poderia ser quitado com a própria vida. O artista fotografou o personagem na mesma altura, mostrando assim um sentimento de igualdade entre ambos.

De acordo com Sousa (2002), o recurso utilizado foi o *close* e o plano apresentado é o grande plano, neste caso podendo também ser chamado de plano pormenor, pois é bastante fechado e destaca a subjetividade do personagem. A imagem foi produzida em um tempo que a guerra imperava no Afeganistão, mas não está inserida no seu contexto. Ela poderia ser de qualquer tempo e em qualquer

lugar do mundo, é uma imagem universal. O sentimento transpassado é de coragem e vontade de viver.

Figura 12



Fonte: Omar (2010).

A Figura 12 apresenta uma montanha de paisagem natural do Afeganistão que destaca-se com supremacia no ambiente árido e pedregoso. Algumas construções ajudam a compor a cena que nada lembra um país em guerra. O cenário mostra um lugar de extremos, tanto na vida das pessoas como no ambiente.

Segundo Sousa (2002) o plano retratado é o aberto, fornecendo conhecimento informativo ao espectador e mostrando a localização do espaço de forma concreta. A iluminação é natural, sendo uma fotografia ao ar livre e com presença da luz solar. O fotógrafo produziu a imagem de frente para o cenário e parado a uma longa distância do objeto, com o propósito de mostrar toda a sua extensão. As cores expostas refletem um clima desértico, devido aos tons terrosos e uniformes, apenas o azul e branco do céu destoam. A fotografia transmite o sentimento de que a natureza é maior que a guerra, ela se impõe a esta.

Figura 13



Fonte: Omar (2010).

Na Figura 13 visualiza-se uma construção destruída pela guerra. O prédio serve de plano de fundo para alguns homens posarem com naturalidade, como se o cenário fizesse parte de um estúdio cinematográfico e não de uma zona de guerra. Novamente os personagens são unicamente masculinos e vestem-se de uma maneira que lembra a cultura ocidental. A pose deles sugere orgulho e dignidade. O prédio do hotel em ruínas projetado atrás deles, parece ter se tornado uma atração turística.

O plano médio foi o selecionado para aproximar o cenário com os personagens e permitir uma visão próxima a da realidade do fotógrafo. Para Sousa (2002), o plano médio mais aberto corresponde ao plano americano, como o da imagem, onde o corte ocorreu acima dos joelhos dos personagens. A imagem também apresenta a utilização da iluminação natural, de forma que trata-se de um local externo.

Figura 14



Fonte: Omar (2010).

A Figura 14 retrata uma cena típica de hábitos culturais locais. Um homem segurando a cabeça de um bode, recebida como prêmio em uma disputa. O personagem, um homem, olha no olho do fotógrafo, encarando e demonstrando um ar desafiador.

O plano é fechado, não é possível saber o que há ao lado ou onde a cena acontece. De acordo com Sousa (2002), este plano também é intitulado de plano conjunto, onde se distingue a ação e o seu praticante com facilidade. O destaque desta fotografia está na iluminação que aparenta ser de origem natural e que concede um tom dourado a cabeça do homem e também a do bode, equivalendo dessa forma as duas, que inclusive estão retratadas na mesma altura, pelo fotógrafo. Uma imagem dura e que para os ocidentais cosmopolitas pode ferir os direitos dos animais, mas que para o povo do Afeganistão, é simplesmente uma carcaça que faz parte de um rito cultural.

Figura 15



Fonte: Omar (2010; 2017).

A Figura 15 exibe duas fotografias da mesma personagem, mas retratadas de maneiras distintas. Uma foi veiculada em seu livro *Viagem ao Afeganistão* e a outra é uma sobreposição de imagens feita pelo autor para a revista ZUM (2017). A imagem é um clássico do estilo retrato, com a personagem olhando fixamente a câmera. A excentricidade está no fato de ser uma mulher, pois a presença feminina também é rara nas imagens de Omar. Esta é uma das duas mulheres que aparecem em toda a extensão das 1.800 fotografias nas mais trezentas páginas de seu livro, e a única encarando o fotógrafo. Ela parece querer dizer algo, transmite um olhar profundo de certezas. Não esboça nenhum sorriso, não mostra os cabelos, apenas espera a sua hora, em silêncio e com coragem.

Segundo Sousa (2002) o plano utilizado é o grande plano em modo *close*, concedendo para o espectador apenas a visibilidade do rosto desta mulher. Esta é uma fotografia retrabalhada, produzida em 2002, no entanto transportada para outro contexto quinze anos depois. Català (2011) defende que esta é uma prática bastante usual na atualidade, pois as imagens não costumam ser dirigidas a um arquivo e, sim, surgem a partir deste para uma nova representação. A mesma imagem pode ser aplicada inúmeras vezes e com intenções distintas e o espectador não irá nem sequer perceber.

A fotografia com a sobreposição traz uma paisagem natural do país, solo árido, uma árvore esquelética e uma montanha ao fundo, projetada em cima do rosto da personagem, bem na faixa dos olhos, como se fosse uma máscara ou o usual véu que encobre as mulheres desta região. Uma brincadeira de esconder para mostrar-se de verdade. A paisagem da natureza reflete a força feminina. As duas se misturam e geram a vida. Uma esperança em meio ao caos da guerra.

9 AS FACES DO ORIENTE MÉDIO

A partir das fotografias enviadas por Musallam, o jovem morador de Omã, das imagens selecionadas por Shields em seu livro *War is beautiful*, e dos retratos produzidos por Omar em sua viagem ao Afeganistão, foram analisadas quinze imagens de modo comparativo entre si.

Musallam soube desde o princípio que estava fotografando a sua visão do Oriente Médio para pessoas que moravam no ocidente. O seu olhar foi de dentro, como muçulmano e morador de Omã e por isso teve mais abertura por parte das personagens fotografadas, no entanto também houve certo cuidado com a exposição das pessoas, principalmente das mulheres.

Shields trouxe imagens de fotojornalistas, profissionais que cobriram os conflitos no Afeganistão e Iraque com o intuito de informar, seguindo a linha do veículo para o qual trabalhavam, no caso, o *The New York Times*. Essas fotografias tinham o propósito de retratar a guerra e o fizeram de uma maneira inovadora, aliando-se à estética. As imagens trouxeram a tona um lado belo que ninguém sabia que existia na guerra.

Omar entrou no Afeganistão como um estrangeiro ocidental. Mas não foi com essa imagem que deixou o Oriente Médio. Aos poucos a curiosidade falou mais alto e a população local se aproximou do intruso que parecia estar querendo espionar a vida na região. O artista conseguiu se mesclar com o povo e retratar hábitos culturais, almas e o legado de uma guerra. Suas fotografias se diferem das dos outros dois grupos, pois conseguem unir ambos: a vida presente nos retratos de Musallam, com a guerra que assombra a seleção de Shields. Omar não fotografou o ato da guerra, mas falou sobre ela, detalhes e evidências presentes em cada clique.

Nas três categorias constata-se uma característica que se destaca em todos: a presença da natureza. Embora ela apareça de formas distintas, há uma conexão perceptível quando analisamos fotografias que retratam paisagens naturais. A natureza prevalece à guerra. Mais uma vez a vida se incorpora a guerra e segue o seu caminho.

Em um dos seus ensaios Virgínia Woolf (1882-1941) cita a diferença de gênero ao referir-se a imensa disparidade existente na forma como homens e mulheres veem a guerra. Não apenas nas trincheiras ou nas discussões de estratégia militar, além dos filmes de cinema sobre honras e glórias de batalhas, a guerra começa em casa quando, desde crianças, os meninos ganham armas e afins para brincar. No século 21 as mulheres ocupam cargos militares e participam da guerra, mas ainda são minoria. À mulher sempre estará intrínseco a figura materna, aquela que espera o retorno do filho, marido, pai, irmão que foi levado pelo governo para o campo de batalha. Guerra é um substantivo feminino, porém ela é masculina. E o Oriente Médio também. As mulheres, em demasia, são representadas como vultos pretos, sem identidade e sem voz.

A realidade é híbrida e é isso que permite relacionar os três grupos de imagens aqui apresentados. As fronteiras entre o trabalho de um fotojornalista, de um artista ou de uma pessoa comum, tornaram-se voláteis. Musallam, Omar e os fotógrafos trazidos por Shields apresentam visões distintas conceituadamente, mas que formam a nossa sociedade da informação. São essas representações que compõem a realidade, uma miscelânea de sentimentos suscitados pelas informações.

Rouillé (2009) mostrou que vivemos na era da fotografia expressão. Na contemporaneidade a fotografia é uma expressão da realidade, ela revela a realidade a partir do ponto de vista de alguém, que neste caso é do fotógrafo ou da linha editorial do veículo para o qual ele atua. Essa era apresenta múltiplas representações do real, os três grupos de imagens compondo a mesma realidade.

Catallà (2011) afirma que a veracidade dessas realidades distintas não é questionável, mas sim a sua complexidade. As imagens podem ser analisadas de inúmeras maneiras e sempre haverá novos significados relacionando-as. Quando uma fotografia parecer tão inovadora de forma que complique a sua compreensão, não há motivos para duvidar-se dela e sim da incapacidade do observador de entendê-la.

Por meio da análise desses conceitos de Rouillé e Catallà compreende-se que a realidade é como uma teia tecida constantemente pelas múltiplas visões que a compõe. Um ato recíproco entre os olhares de todos os lados. E é isso que torna o mundo tão heterogêneo, a realidade tão complexa de ser definida e a vida inconstante.

THE DIFFERENT VISIONS OF THE WAR ON TERROR: FROM THE COVERS OF THE NEW YORK TIMES TO THE STREETS OF THE MIDDLE EAST

Abstract: The War on Terror is the longest conflict in history, with more than fifteen years already completed. A war that is far from over and that is rooted around the world beyond the Middle East. There are different ways of seeing war, in addition to what comes through the media, through the work of photojournalists. Through photographs produced by a resident of the Middle East, an artist who traveled to the region and a selection of the covers of The New York Times, this study seeks to demystify and go beyond this War, approaching people and analyzing the Similarities and differences that different points of view may present. In addition, we try to relate the feeling and information exposed in each photograph to the formation of reality.

Keywords: War. War on Terror. Photography. Photojournalism. Middle East. Feeling. Reality.

REFERÊNCIAS

BARREIROS, Tomás. **Jornalismo e Construção da Realidade:** análise de *O mez da gripe* como paródia crítica do Jornalismo. 2. ed. Curitiba: Pós-escrito, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno.** 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade.** 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOTEGA, Jefferson; LOPES, Rodrigo. Andre Liohn: "Estamos vivendo uma síndrome do protagonismo". **Zero Hora**, Porto Alegre, 6 jun. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/proa/noticia/2015/06/andre-liohn-estamos-vivendo-uma-sindrome-do-protagonismo-4775687.html>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

BUITONI, Dulcilia Schroeder; PRADO, Magaly (Org.). **Fotografia e jornalismo:** a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CARRANCA, Adriana. **O Afeganistão depois do Talibã**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CATALÀ, Josep M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

CHEMIN, Beatris F. **Manual da Univates para trabalhos acadêmicos**: planejamento, elaboração e apresentação. 2. ed. Lajeado: Univates, 2012.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Ética no Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2008.

DIRTY wars. Documentário. Direção: Rick Rowley. Roteiro: David Riker e Jeremy Scahill. Estados Unidos, 2014. (87 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8nyEqSiY51I>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

GRAIEB, Carlos. Imagens da dor. **Revista Veja**, 18 jun. 2011. Disponível em: <<https://fotografiaurca.wordpress.com/2011/06/18/entrevista-de-susan-sontag-para-a-veja>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARAZIM, Dorrit. A guerra é bela. **Revista ZUM**, n.10, p. 168-183, 2017.

LEWIS, Bernard. **O que deu errado no Oriente Médio?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê. 2002.

McCULLIN, Don. **Don McCullin**. Nova York: Thames & Hudson, 2007.

MÜLLER, Andriele de Oliveira et al. **Fotografia de Guerra**: análise das produções em três períodos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVII, 2014, Foz do Iguaçu. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0719-1.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2015.

NAVAS, Adolfo Montejó. Limbo. **Revista ZUM**, n.11, p. 32-51, 2017.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de; VICENTINI, Ari. **Fotojornalismo**: uma viagem entre o analógico e o digital. São Paulo: Cengage Learning Edições, 2010.

OMAR, Arthur. **Viagem ao Afeganistão**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SCAHILL, Jeremy. **Blackwater**: A ascensão do exército mercenário mais poderoso do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCAHILL, Jeremy. **Guerras Sujas**: o mundo é um campo de batalha. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCALERCIO, Márcio. **Oriente Médio**: uma análise reveladora sobre dois povos condenados a conviver. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

SERVA, Leão. Fotos de guerra, entre a beleza e o caos. **Galaxia**, São Paulo n. 34, jan./abr. 2017, p. 196-200. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/31137/22315>>. Acesso em: 27 mai. 2017.

SIQUEIRA, Thaís Christina Coelho; SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. **A cobertura imagética da Primeira Guerra Mundial na Imprensa de Belém**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVII, 2014, Foz do Iguaçu. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0155-1.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2015.

SHIELDS, David. **War Is Beautiful**: The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict. New York: PowerHouse Books, 2015.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

SOUZA, André de Mello e; NASSER, Reginaldo Mattar; MORAES, Rodrigo Fracalossi de. **Do 11 de Setembro de 2001 à Guerra ao Terror**: reflexões sobre o terrorismo no século XXI. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, 2014.

TÓFOLI, Luciene. **Ética no Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

WOLOSZYN, André Luís. **Terrorismo Global**: aspectos gerais e criminais. Porto Alegre: Est Edições, 2009.

ZAHREDDINE, Danny; LASMAR, Jorge Mascarenhas; TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **O Oriente Médio**. Curitiba: Juruá, 2011.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-Vindo ao Deserto do Real! Estado de Sítio!** São Paulo: Boitempo, 2003.